

La lucha de poder en la escritura femenina: interpretación hermenéutica en el cuento “El general” de Berenice Romano Hurtado

The Struggle for Power in Women's Writing: A Hermeneutic Interpretation in Berenice Romano's Story "El general"

Guadalupe Isela Garrido-Vargas*

Resumen: El transcurrir de la historia ha mostrado que procedemos de una tradición sexista, donde la cultura de lo femenino se subordina a lo masculino y la identidad está sujeta a términos de género, entendido como imposición social más que fisiológica. Ante la necesidad de cambiar los *códigos culturales*, impuestos por la *sociedad patriarcal*, surge la *escritura femenina*, como una forma de redescubrir lo literario (sujeto al *canon falocéntrico*) y para que la mujer desarrolle un papel como sujeto y no solo como objeto de representación literaria.

Palabras clave: Lucha de poder, Género, Escritura femenina, Falocentrismo, Hermenéutica

Abstract: The course of history has shown that we have our origins in a sexist tradition, in which the feminine culture is subordinated to the masculine culture. The identity is depend on the terms of gender, in its form of social imposition rather than a physiological one. These phenomenon shows a need to change the cultural codes imposed by a patriarchal society, therefore, the female writing arises, this one seen as a way to rediscover the literary, which has been subservient to the phallogentric canon and enabling women to develop a role as a literary subject and not only as an object of representation.

Keywords: Power Struggle, Gender, Female Writing, Phallogentrism, Hermeneutics

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, iselagarvar@hotmail.com

Introducción

En el presente artículo pretendo demostrar la existencia de una *escritura femenina*, determinada por las marcas de género; para lograrlo realizo una *interpretación hermenéutica* del cuento “El general”, de la escritora mexiquense Berenice Romano Hurtado, publicado por el H. Ayuntamiento de Toluca en *Antología de miradas* (1998).¹

Por un lado, este análisis permitirá conocer *cómo y de qué* escribe una mujer que se adentra en la problemática del pensamiento femenino, así como de los roles que esta representa y su relación con los distintos ámbitos familiares; por otro lado, hará posible la identificación de *perspectivas e imágenes femeninas* que ejercen el poder *falocéntrico*, como la madre, la suegra o la nuera, cuya manzana de la discordia es la figura masculina representada en el hijo-esposo.

En síntesis, nos interesa deducir si este texto muestra *marcas de género* que permitan considerarlo parte de la *escritura femenina*, a través de la *configuración de los personajes*, de la *mirada en movimiento* y de los *vacíos e indeterminaciones* que poseen, todo ello mediante una *interpretación hermenéutica*.

El feminismo en el siglo XX

Durante el siglo XX, la mujer intenta verse inmersa en los roles asignados tradicionalmente a los hombres; lucha para obtener los mismos derechos y libertades del sexo opuesto; pretende acceder a la política, la economía, así como a otras disciplinas cuya directriz es eminentemente masculina. Tal preponderancia también se ha reflejado en el arte y la cultura, por ello las mujeres creadoras han instado por dar su visión del mundo.

El surgimiento de posturas, ideologías y tendencias permitieron un cambio relativo en la condición de las mujeres: obtuvieron, por ejemplo, el derecho al voto en 21 países, durante el periodo de entreguerras. Con ello se observa que tanto la ICW (International Council of Women), como la IAW (The Internacional Women Suffrage Alliance) se fundieron para luchar en favor de la prevención de la guerra, así como para defender los derechos de las trabajadoras y de las mujeres en general.

En Estados Unidos, durante la década de 1950, algunas mujeres, integrantes de campañas contra el racismo, observaron que los valores y las estrategias con que se marginaba a los negros también eran aplicadas a ellas. Como consecuencia, durante la década de 1960 se llevaron a cabo varios intentos para convocar y organizar a las mujeres; surgen, así, los primeros movimientos que defienden sus derechos civiles.

¹ Conformado por una serie de cuentos interesantes, el texto muestra la perspectiva humana de las relaciones interpersonales, a través de la sensible visión femenina.

A principios de los años setenta, una serie de movimientos vinculados al análisis de las necesidades femeninas provocaron cambios sociales que repercutieron en el logro de ciertos derechos y libertades. Actualmente, los movimientos han renovado sus planteamientos e impactado favorablemente en prácticas sociales y políticas. Asimismo, durante esta época se publicaron dos obras que marcaron al feminismo como sistema radical: *Sexual Politics*, de Kate Millet, y la *Dialéctica de la sexualidad*, de Sulamit Firestone; cuyas temáticas vincularon conceptos fundamentales para el análisis feminista, tales como el patriarcado y el género.

A finales de la década, la teoría feminista planteó nuevas nociones para estudiar la condición de las mujeres, y denunció al *sexismo* por considerarlo una actitud de discriminación contra el sexo femenino. Este fenómeno se deriva de la *falocracia*, concepto que surge a mediados del siglo XX para señalar la dominación del hombre sobre la mujer. Para las feministas, la *falocracia* (también llamada *androcracia*) es un sistema que emplea mecanismos ideológicos, a través del derecho, la política, la economía, la cultura, etc., para reproducir y mantener la supremacía masculina (Michel, 1983).

Andrée Michel menciona distintas concepciones que estudian la situación de las mujeres; también compara la condición de los hombres frente a la de las mujeres degradadas e inferiores, quienes se desarrollaban en una sociedad sexual estratificada, en la cual el poder estaba en manos de los hombres y que hasta hoy las ha dejado ocultas.

El feminismo en México

Como movimiento sociocultural, el feminismo ha conmocionado a la sociedad en gran parte del mundo, para exigir los derechos de las mujeres. México no es la excepción; por el contrario, las luchas feministas que se han manifestado continúan y han dejado una herencia inquietante.

El 17 de octubre de 1953, durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines, las mexicanas obtuvieron la ciudadanía plena, mediante su derecho a votar y ser votadas. Sin duda, su perspectiva cambió. La primera vez que acudieron a las urnas fue en julio de 1955; su forma de vida tomó otro rumbo: generar la posibilidad de enfrentarse a nuevos retos.

A principios de los años setenta emergieron pronunciamientos en México cuyos intereses eran semejantes a los expresados en otros países: el análisis colectivo de las necesidades de las mujeres. Es posible afirmar que el movimiento feminista, a través de sus diversas prácticas y reflexiones, se ha convertido en generador de nuevas formas de pensamiento y de comportamiento ante los acontecimientos que rodean al ser humano. El feminismo logró atraer la mirada hacia la mujer, la hizo visible, y puso de manifiesto

tanto la subordinación como la explotación de la que es objeto; asimismo, ha construido una novedosa teoría que transformó el campo del conocimiento y se filtró en los ámbitos político y social.

El feminismo se consolidó alrededor de 1970, cuando un grupo de mujeres de la clase media —principalmente universitarias, la mayoría de la Ciudad de México—, preocupadas porque no intervenían en las decisiones tomadas en la política y en su propio círculo, originaron la “nueva ola del feminismo mexicano”, cuyo objetivo era eliminar la desigualdad en la supuesta equidad de género.

De acuerdo con Ana Lau (Bartra, 2002), se puede dividir este movimiento en tres etapas para su estudio:

1. *Organización, establecimiento y lucha* (1970-1982): Las feministas, anteriormente vetadas, buscan relacionarse con la política para introducir la categoría de género en ese ámbito y ejercer así la democracia. Gracias al movimiento de 1968, varias mujeres —inconformes con la respuesta del Estado hacia su lucha— buscan crear vínculos con otras mujeres de diferentes partes del mundo. A partir de ello, adoptaron el lema “lo personal es político” (Bartra, 2002: 18) y decidieron adentrarse en los conocimientos, así como analizar todo lo concerniente al androcentrismo, el sexismo, el trabajo, la familia, la vida cotidiana, etcétera.

2. *Estancamiento y despegue* (1980): Esta etapa se caracterizó por la participación y organización de reuniones, foros y encuentros, donde se plantearon diferentes puntos de vista acerca de las tácticas y experiencias de la lucha, conocida como “feminismo popular”.

3. *Alianzas y conversiones* (1990): Durante este último periodo, la situación de las mujeres no mejoró, pues el neoliberalismo incrementó sus desigualdades. Debido a que las feministas tuvieron la necesidad de relacionarse con instancias gubernamentales, sus prácticas cambiaron y sus enfoques se vieron enmarcados por el aspecto político; surgieron organizaciones femeninas respaldadas por partidos políticos, promovidos por algunas feministas, con quienes llegaron a la reflexión y a la diversidad de ideologías; con ello, se conformaron los estudios de género (Bartra, 2002).

Como resultado de este movimiento se habla de una constante renovación, construcción y adaptación de las necesidades que las mujeres han exigido; sin embargo, aún están en proceso en lo concerniente a su cuerpo, sus derechos reproductivos, así como a la educación y al trabajo.

El feminismo en la literatura

La crítica feminista emplea diversas prácticas para su estudio, es por esta razón que ha sido cuestionada, pues no establece una metodología exclusiva, sino que mantiene una estrecha relación con otras teorías para ampliar sus presupuestos; así, busca destruir las imágenes acerca de la inferioridad de las mujeres al rescatar las palabras y los discursos femeninos.

Al apoyarse en diferentes teorías, la crítica feminista muestra su apertura a otras posibilidades del conocimiento que se refieren al género. Dicha multiplicidad de puntos de vista la hace diferente de otras posturas —como las del discurso masculino—; pese a que no plantea una metodología explícita, sino que retoma aspectos del marxismo o el psicoanálisis, por ejemplo, es evidente la profundidad del análisis que realiza sobre el código cultural de los signos, de las ideologías y de los valores.

La teoría feminista es un fenómeno en constante movimiento. Por esta razón, no se habla de *un* feminismo, sino de *feminismos*. Gracias a la diversidad sobre la que se fundamenta, no afirma ser unívoca ni totalizadora —ninguna teoría lo es—, sino que abre sus puertas a una pluralidad de significados.

Es importante mencionar que en el ámbito literario, así como en otras manifestaciones artísticas, la desigualdad entre los géneros ocasiona diferencias en la percepción que los seres humanos —hombres o mujeres— tienen del mundo. El lenguaje que se emplea es excluyente e interiorizado. Ante la falta de un lenguaje propio, se debe recurrir a un discurso ajeno (masculino) para enfatizar y dar vida a uno. Esta búsqueda hace posible abandonar la máscara impuesta y lograr la escritura desde la intimidad, para descubrir y mostrar, sin falsos espejos, al sujeto libre llamado mujer, que permita "...verse, decirse y escribirse" (Borrás, 2000: 17).

Mediante la *escritura femenina* se puede observar, con nuevos ojos, al relato anterior basado en roles sexuados, permite *re-leer*, y *re-ver* para *re-crear*; es decir, busca hacer conciencia de lo ya escrito y reafirmar el acto de supervivencia. De este modo, la *mirada femenina* permite repensar, replantear y proponer nuevas formas y puntos de vista más amplios, con otros significados, ocultos por el dominio de lo establecido.

Ahora bien, un reto aceptado por las mujeres es el *resisting reader*.² En otras palabras, la crítica feminista propone que la lectura ya no se piense desde el punto de vista masculino —aceptado tradicionalmente—; sino que renombre su propia realidad en el mundo

² Término propuesto por Judith Fetterley en 1978.

femenino, sin necesidad de re-escribir a partir de obras pre-establecidas, e incluso las impulse a un diálogo abierto y activo.

De este modo se puede mencionar que la crítica feminista y la crítica literaria feminista no son lo mismo, aunque tengan mucho en común: la primera se enfoca en ideologías sociales; mientras la segunda observa las formas en que esas ideologías, referentes al lenguaje y al discurso, se muestran a través de la literatura.

Surge la necesidad de plantear y recrear una literatura escrita por mujeres, cuya perspectiva ya no se vincule desde la periferia, sino desde el origen. Referirse actualmente a la literatura escrita por mujeres no es tarea fácil ya que, por una parte, la enorme y variada producción dificulta la posibilidad de establecer categorías precisas y, por otra, la crítica elaborada tanto por mujeres como por hombres se presenta con múltiples facetas y es hasta cierto punto confusa.

Crítica literaria feminista

Elaine Showalter propuso dos tendencias en la crítica feminista: según la primera, la mujer analiza las imágenes de las mujeres, su manipulación y explotación, en la escritura masculina; mientras que en la segunda se manifiesta la preocupación de una *escritura femenina* con un significado textual (Borrás, 2000).

Por otro lado, en 1974, Gerda Lerman planteó tres estados de la crítica feminista. El primero, el de la “historia compensatoria”, es un periodo en el que se recuperan las obras de autoras destacadas que han contribuido en la historia; es decir, enfatiza los aportes de las mujeres hacia los escritos realizados por hombres, analiza los aspectos negativos y la limitación de los roles asignados a las mujeres en esos discursos. El segundo, trata la consideración de los historiadores en cuanto a las experiencias pasadas de las mujeres escritas en diarios, cartas, etc.; con ello se da importancia a la experiencia para encontrar una tradición femenina basada en paratextos. Por último, el tercero muestra la revisión, aproximación y subversión sobre los temas para detectar si en los textos la distinción sexual contribuye en la diferencia literaria de género, de estructura, de voz y argumento (Gerda Lerman citada en Borrás, 2000: 22).

De igual modo, en los años ochenta, Cheri Register propone tres fases en la crítica feminista: el análisis de las imágenes de las mujeres, la crítica de la autoría de las mujeres y la prescripción. Con esta última, propone determinar los estándares de la literatura, de acuerdo con el punto de vista feminista; así se convertiría en una “causa de liberación” con cinco misiones: crear un foro para mujeres, terminar con la androginia cultural, proponer

modelos de comportamiento y roles, sugerir la alianza entre mujeres e incrementar la presencia feminista (Cheri Register citada en Borrás, 2000: 23).

Para la década de 1990, las reflexiones sobre la crítica feminista se orientaron hacia la identidad a través de la llamada *teoría del género*; es decir, se cuestiona al género y la diferencia sexual entre la literatura de hombres y la de mujeres. Ello dio como resultado los estudios de género, los cuales, según indica Tania Modleski, permitieron esclarecer dos posturas erróneas: la "presunción heterosexual" y la "igualdad entre hombres y mujeres". Es así que esta crítica buscaba una nueva configuración del mundo a partir de la supresión de fronteras culturales y de barreras ideológicas, de la reflexión en torno a la otredad, la valoración de la multiplicidad y la toma de conciencia al ver el mundo desde lo marginal (Modleski citada en Borrás, 2000).

Tendencias feministas

Durante los años setenta, la teoría y crítica literaria feministas fueron determinadas por dos grandes tendencias que reunían los pensamientos de mujeres con ideales semejantes, las cuales responden a su tradición intelectual. Por un lado encontramos a la angloamericana o anglosajona —acuñada en Estados Unidos e Inglaterra—, que se enfoca en los efectos de la opresión respecto al empirismo y al humanismo; y, por otro, a la francesa, la cual se apoya en el psicoanálisis, cuyos principios se establecen a partir de la represión en el inconsciente (traducido en la escritura de las mujeres).

a) Tendencia anglosajona

En *Descifrar la diferencia* (1998), Geraldine Nichols afirma que los inicios de esta tendencia surgen con la publicación de dos textos importantes: *Thinking about Women* (1968) de Mary Ellman, y *Sexual Politics* (1970) de Kate Miller, cuyas propuestas cuestionan la representación de la mujer en obras escritas por hombres, a los personajes femeninos —cuyos roles eran impuestos por la sociedad— y a la opresión a la que estaban sometidas.

Esta tendencia historicista mantuvo un corte pragmático, enfocado en la arqueología de la escritura hecha por mujeres —o sea, en la revisión de un pasado literario, canonizado tradicionalmente—, así como en las representaciones de mujeres elaboradas tanto por ellas como por ellos, en contrapartida a la visión del narrador masculino (Olivares, 1997: 56-57). Los asuntos que tomaba en cuenta eran la historia, los estilos, los temas, los géneros y la estructura de la escritura de las mujeres: su objetivo se centraba en la búsqueda de la diferencia en la escritura de estas. El fin común era procesar lo literario en lo temático, centrando la atención en caracterizaciones de personajes y sus modos de encarnar la

referencia “mujer”; de esta forma, las obras escritas por mujeres se caracterizaron por su autenticidad al retratar la identidad femenina, aunque estaban condicionadas e influidas por los contenidos biográficos-experienciales de las autoras.

b) Tendencia francesa

Esta tendencia, cuya influencia se expandió por Estados Unidos, se fundamenta en una reflexión postestructuralista, psicoanalítica y derrideana preocupada por los procesos de la subjetividad. Se enfoca en las consecuencias textuales y en las representaciones de la diferencia sexual. De igual modo, busca la comprensión del espacio femenino, así como volver a poseer el espacio del *Otro* como terreno de discusión, para eliminar la crítica patriarcal por medio de nuevas formas de pensamiento, análisis y escritura; las cuales, según Laura Borrás, se localizan en “los vacíos y los silencios o ausencias del discurso y/o de las representaciones” (2000: 25), que, a su vez, constituyen las marcas de género o formas femeninas de escribir.

Entre las estudiosas que representan esta tendencia destacan Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray. Todas ellas contemplan un espacio lingüístico donde los postulados de género podrían desaparecer; por esta razón fueron catalogadas como esencialistas, ya que planteaban un análisis y una ponderación de las características de otros feminismos, los cuales se advertían como propios del pensamiento patriarcal.

En resumen, la tendencia anglosajona siguió un corte pragmático, con lo cual plantea las bases para la escritura de las mujeres, en cuanto a las representaciones que de ellas se hacían en obras escritas tanto por hombres como por féminas; asimismo, fundó la escuela ginocrítica, donde se impuso y predominó la mirada femenina en los diversos escritos. Mientras que la tendencia francesa se preocupó por la reflexión posestructuralista, desde las perspectivas psicoanalítica y derrideana, y se interesó en los procesos de la subjetividad, cuyo éxito se manifestó principalmente en Estados Unidos.

Propuesta metodológica de Gloria Prado

Para Gloria Prado la hermenéutica es la posibilidad de aproximación al texto literario, entendido como una “experiencia vital que se evidencia ante los ojos atónitos de quien la vive o la contempla, para apropiársela después o integrarla a la propia comprensión y, más todavía, a la autocomprensión” (1992: 17). Por tanto, cualquier texto literario se presenta como un enigma por descifrar, como un proceso dinámico no acabado, en el cual el descifrador es esencial. De este modo, al tomar un texto, es necesario colocarse en el lugar del lector ideal a quien el autor dirige su escrito; así, receptor y destinatario

se fusionan en un mismo acto creativo —el del creador de la obra—, para que se efectúe una reflexión en torno a su exégesis y para pasar del saber al comprender, así como del comprender al autocomprender.

Se trata de una actividad dinámica y secuencial. Es decir, se explica a partir del primer contacto con la obra, desde cuyo primer nivel —el del *saber*— se debe determinar *lo que se dice y cómo se dice*. Una vez iniciado el proceso, es posible pasar del segundo estadio —la *interpretación*— para identificar *lo que se dice*, al tercero —el de la *reflexión*— para meditar acerca de la interpretación hecha de lo interpretado y sobre lo mismo interpretado; de este modo se alcanza el cuarto plano, que lleva a la *apropiación de la reflexión* respecto a la interpretación y lo interpretado; finalmente, con lo anterior, se establece el quinto, relativo a dicha *reflexión a la autorreflexión*, al propio ser y a su circunstancia, relacionado, según Iser, con la función del lector.

De acuerdo con Prado, cuando se alcanza el quinto nivel, es posible afirmar que una obra se ha comprendido —o no—, sin que esta comprensión sea, necesariamente, total o absoluta, ya que “un texto jamás será inagotable como tampoco existe un ser humano capaz de llegar a una comprensión absoluta del ser y del mundo” (1992: 27). Se trata de una aproximación a la indagación y la reflexión sobre las posibles respuestas que ofrecen los textos, desde ellos mismos; así la actitud crítica literaria será la de iluminar o descubrir las posibilidades que el escrito oculta y manifiesta. Al mismo tiempo, esta aproximación encarna una instancia de diálogo con el símbolo, que articula al pasado con el futuro desde el presente y cierra el círculo de la significación.

Por tanto, el discurso poético posee como referente a los aspectos de la vida misma, al hombre enfrentándose a su mundo, a su pasado, a su porvenir y a su presente. Así, se manifiesta una constante e inalcanzable lucha, expresada en el discurso metafórico a través de sus enunciados, asociaciones, ficciones y miradas estereoscópicas; características que tienen como propósito hacer confluir las zonas de emergencia del símbolo —del fenómeno cósmico, del onírico y de la imaginación creadora— en una sola palabra, la poética. De esta manera se busca la especificidad de la obra literaria (el lenguaje literario) construida por la red de enunciados metafóricos que conforman el discurso poético: “partiendo de la comprensión del símbolo como ese ámbito del múltiple sentido, articulador del pasado con el futuro, de un contenido manifiesto con uno implícito o latente y de una pluralidad de sentidos...” (Prado, 1992: 31), con el fin de encontrar el excedente que el texto oculta y que revela en su intencionalidad y referencialidad.

Lo antes expuesto se lleva a cabo a través del análisis de los estratos que constituyen a las obras literarias, así como de las relaciones que entre ellos se presentan, lo

cual desemboca en una exégesis de la construcción simbólica. Finalmente, se realiza una reflexión hermenéutica con una interpretación personal, a partir de pre-juicios de una pre-comprensión, también personal, con lo cual se tiene una visión amplia —mas no exhaustiva— y se posibilita la comprensión propia. En otras palabras, de este modo se realiza el análisis, la exégesis y la reflexión hermenéutica.

Para comprender mejor este acercamiento al análisis, Prado se apoya en el mito, del cual expone las tres zonas de emergencia que posee —cós mica, onírica y poética—, dimensiones que retoma de Freud.

En el plano de lo onírico o de los sueños, Freud afirma, desde una orientación psicológica, que los medios de representación del sueño son principalmente las imágenes visuales, y no tanto las palabras, por lo que:

la interpretación de un sueño es una labor totalmente análoga a la de descifrar una antigua escritura figurada, como la de los jeroglíficos egipcios. . . La múltiple significación de diversos elementos del sueño encuentra también su reflejo en esos antiguos sistemas gráficos, lo mismo que la omisión de ciertas relaciones que en uno o en otro caso han de ser deducidas del contexto (en Prado, 1992: 38).

Así, al comparar al sueño con un sistema gráfico antiguo y subrayar la múltiple significación que lo conforma, así como al omitir ciertas relaciones, lo describe como un análogo del texto literario; mientras que a la creación poética, como un proceso creativo e interpretativo con un sentido propio. Por tanto, el sueño es un fenómeno psíquico y una realización de deseos que desembocan en la creación poética y en su relato, es decir en un texto literario. Puesto que interpretar un sueño es indicar su sentido, y su autor produce este pensamiento a través de un disfraz, la interpretación simbólica se manifiesta por medio de la palabra. De esta manera, Freud acude a la literatura como fuente pródiga, con el fin de encontrar el sentido oculto que manifiesta un deseo reprimido. Al ser un fenómeno psíquico con un sentido propio, el sueño es una construcción simbólica, de modo que constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada, por lo que debe ser interpretado, esto solo es posible a partir de la creación literaria, es decir, de un texto como disposición paradigmática y sintagmática que se comunica mediante un discurso simbólico y polisémico.

Prado afirma que interpretar los símbolos del discurso literario se define como el lugar donde subyace el texto latente. Se asevera que en el plano cósmico el simbolismo hablado se carga de innumerables significaciones integrando un mayor número de sec-

tores de la experiencia antropocósmica. Por tanto, cosmos y psique son dos polos de la misma expresividad, que representa el descubrimiento y la prospección del hombre; es decir, el ser humano se autoexpresa al expresar al mundo, y explora su propia sacralidad, al intentar descifrar la del mundo. Entonces, esta expresividad se complementa a través de la imaginación poética, por lo que se constituyen las tres zonas emergentes del símbolo.

De esta suerte, los símbolos son expresiones que contienen y comunican un sentido, un mensaje. Este último manifiesta un propósito significativo por la palabra, puesto que a pesar de tomar elementos del universo para representar su contenido, adoptan al lenguaje como una consagración simbólica de expresión. Prado sostiene que:

entonces, el aspecto caótico y arbitrario que caracteriza al mundo de los mitos responde "al desnivel entre plenitud puramente simbólica y la finitud experimental que provee al hombre de 'análogos' de la cosa significada". Por ello, necesitamos "de cuentos y mitos para consagrar el contorno de los signos de lo sagrado: lugares y objetos sagrados, épocas y fiestas, constituyen otros tantos aspectos de esa contingencia que encontramos en el relato" (1992: 51-53).

Se determina, entonces, que el mito ejerce su función simbólica a través del relato. Por otro lado, en cuanto a la intencionalidad y referencialidad del discurso literario, esta última se cumple en tanto se redescriva la realidad a partir de la tensión entre su doble referencialidad: la literal y la poética:

...en la metáfora la redescrición es guiada por la interacción entre las semejanzas y las diferencias que ocasionan la tensión a nivel de la expresión. Y es precisamente de esa aprehensión tirante, de donde una nueva visión de la realidad, la cual la visión ordinaria se resiste porque está anexada al empleo ordinario de las palabras. El "eclipse de lo 'objetivo', del 'mundo objetivo' manipulable, da lugar así, a la revelación de una nueva dimensión de la realidad y a la verdad" (Prado, 1992: 150).

Se requieren enunciados metafóricos que entretengan una red armoniosa para producir en la palabra un efecto, del cual se desprendan la *re-creación* y la *re-descripción* de la realidad. Con ello se logra la innovación semántica de una redescrición de dicha realidad, cuya mimesis permite una mirada amplia, abierta a otras posibilidades. Se explica que la relación entre mito y mimesis —entendido el primero como la construcción estructurada

y estructurante, y la segunda como la referencia metafórica—, permite la descripción de un campo ficticio mejor conocido.

Para concluir, Gloria Prado menciona que la obra literaria es concebida como testimonio, como palabra que se dice a otro respecto a algo o a alguien, como producto de voluntad, libertad y personalidad de los seres humanos, como diálogo y como discurso simbólico, como contenido de las otras dos zonas de emergencia del símbolo la onírica y la —sagrada— que se manifiesta en lo cósmico. En fin, se entiende como un texto polisémico e interpretable, materia de análisis e interpretación, del cual se realiza una propuesta de estudio.

Por tanto, a través de nuestra lectura comprensiva se puede lograr la fusión de horizontes, dentro de la misma comprensión del devenir histórico donde el hombre está inmerso y del cual forma parte, pues a la vez que se dialoga con el texto, se manifiestan su análisis y su exégesis.

El hombre es un ser hermenéutico por naturaleza, pues en su vida diaria pone en práctica su capacidad interpretativa con la cual enfrenta al mundo y a todo lo que le rodea; el lenguaje es el instrumento por medio del cual simboliza tanto al mundo como a sí mismo. Pero además, el lenguaje puede contenerse en un texto escrito y convertirse en una posibilidad de conocimiento, donde la actividad hermenéutica se despliegue, privilegiadamente, en una comunicación entre obra y lector. Así, el discurso tiene una doble relación: por un lado, la totalidad del lenguaje con el pensamiento y la palabra de su autor; y, por otro, el sentido dirigido al lector, quien lo descifra, comprende e interpreta, es decir, lo completa y actualiza.

La propuesta de Prado apunta hacia la aproximación de la obra, que no se reduce a un análisis formal o estructural, sino que incide en niveles de interpretación de las acciones, de las condiciones de los contextos histórico, psicológico, social, entre otros; en suma, de su referencialidad. El texto, entonces, se trata de un organismo vivo, abierto, no acabado, lleno de posibilidades y sugerencias.

La lucha de poder en “El general”

En el cuento “El general” la historia se narra a partir del arquetipo de la madre, cuya imagen positiva inicial se degrada hasta concluir como negativa y destructiva. El poder que posee dicha figura aniquila provoca el aniquilamiento de sí misma y de otros personajes. Para Carl Jung (2010) el arquetipo, representado por la imagen materna, desarrolla una necesidad y establece una conexión con la persona que cría durante la infancia, la cual no

puede ser sustituida; en ese sentido, está constituido, entre otras, por la madre primordial, la madre tierra de la mitología, o bien por María en la cultura occidental cristiana.

También se presenta a la mujer en tres etapas diferentes: la mujer joven, la mujer en su plenitud o mujer madura, así como la mujer anciana y sabia. Cada una de ellas representa experiencias psicológicas; sin embargo, solo las dos primeras se hacen presentes en los cuentos de Romano y se enfrentan en distintas situaciones.

La construcción de la historia se da a partir de la presentación del *texto literal* o *manifiesto*, mismo que se corresponde, de acuerdo con Prado, con los ámbitos de la *lectura* y el *análisis*, según su esquema de interpretación. En el caso de “El general” todo fluye en torno a una serie de conflictos psicológicos, vinculados con la lucha de poder, a través de una perspectiva femenina. Los personajes asumen roles sociales que responden a *arquetipos* —principalmente, el de la imagen materna— establecidos por el entorno en el que se desarrollan, estos surgen del inconsciente colectivo, es decir, de un depósito de ciertas experiencias psíquicas, repetidas por el ser humano, que dejan huella en cada individuo.

La historia se desarrolla a partir de tres instancias: Florencia, la madre y suegra; Arturo, el hijo único de Florencia; y Ana, la esposa de Arturo. Estos personajes se manifiestan como arquetipos de una sociedad; en conjunto representan a una familia tradicional, cuya problemática —las diferencias de opinión entre suegra y nuera— en un principio es normal, incluso aceptada; sin embargo, posteriormente se vuelve caótica y patológica debido a los celos de la madre, quien no quiere perder a su único hijo.

En la sociedad en la que nos encontramos, el rol que Florencia cumple, el de la madre, es el más valorado; sin embargo, este personaje rompe con los esquemas establecidos por la sociedad dominante, al no desempeñar la función que le corresponde; se presenta, según Luce Irigaray (1992), como una manera de destruir lo decretado a través de una escritura que desvincula ese ideal, para rescatar y redescubrir la identidad de la mujer; es decir, se trata de un *discurso doble* que manifiesta la realidad de dicha personalidad.

Al inicio del texto, Florencia se muestra como una mujer bondadosa y abnegada: “Era una mujer de gran bondad, la pobre. No se quejaba y lucía como hecha de cristal” (Romano, 1998: 47). No obstante, a la muerte de su esposo asume el matriarcado de su familia, cuidando que el más mínimo detalle perturbe su tranquilidad, transformándose así en una mujer totalmente distinta: impositiva y dominante.

La *configuración de la personalidad* de Florencia se integra, en primera instancia, a partir de conductas aceptadas socialmente; es decir, una madre aparentemente amorosa, comprensiva y sumisa. Sin embargo, conforme se desarrolla la historia, dicho rol se transforma: “¡Se acabó, querida Anita! Ya no tengo más paciencia para ti” (Romano, 1998:

57). Se presenta, de este modo, lo que Cixous (1995) denomina *escritura femenina*, pues existe una muestra exacerbada de machismo en el comportamiento de Florencia, al no asumir el rol que le corresponde en tanto figura materna, mismo que es trasladado a un plano negativo para romper con ese esquema. Dicha transformación es observada desde la *perspectiva femenina* de Ana, personaje que a su vez funciona como narrador en un nivel intradieгético, según se muestra en su afirmación “Nunca terminaba de agradecer a mi buena fortuna. Después de oír tantos mitos sobre lo perversas que pueden ser las suegras, me sentí muy feliz al conocer a la mamá de Arturo” (Romano, 1998: 47).

En Florencia se advierte una contradicción de carácter: expresa, de manera excesiva, el inmenso amor que siente por su hijo, lo cual no le permite separarse de él. Esta actitud llega a tal grado que lo destruye, por medio del chantaje, la hipocresía e incluso la muerte:

A Florencia la inundaba una inmensa alegría cuando la íbamos a ver, se abrazaba fuerte a Arturo y permanecía así unos segundos, en los que yo me sentía incómoda por no saber cómo actuar. Después lo besaba una y otra vez sobre el rostro. A mí me abrazaba, aunque con menos intensidad, también llena de cariño (Romano, 1998: 48-49).

En la conducta de Florencia se distingue lo que Cixous (1995) denomina *oposición binaria*, pues al mismo tiempo que mantiene una postura excesivamente servicial, refleja una patología definida por el deseo incestuoso hacia su hijo. Se trata entonces, de la imagen negativa y perturbada de una mujer que no quiere perder a su unigénito, el cual representa la imagen paterna y marital que aquella perdió cuando su marido falleció. Por otro lado, dicha pérdida se manifiesta a través del desprecio que Florencia siente hacia Ana, cuando se entera de que esta motiva a Arturo para que se aleje de su madre.

Ante la eminente situación que amenaza con separar a Florencia de su hijo, se activa un *mecanismo de defensa* (fenómeno común entre los seres humanos), observable en un engaño: la supuesta amabilidad de la suegra. El trato excepcional de Florencia hacia su nuera desconcierta a la misma Ana y a su madre, como lo refiere el texto: “En la fiesta de bodas parecía más feliz que yo, era tan maravilloso que muchos lo notaron y compartieron conmigo. Mi madre me dijo que tenía suerte, pero que no me confiara tanto” (Romano, 1998: 48). Con la cita anterior se evidencia la *mirada en movimiento*, determinada por las *perspectivas en choque* de Ana, de la madre de esta y de la del lector, al presentar un *vacío* por la *indeterminación* de la situación, al suponer que las cosas podrían cambiar.

A través de la *negación* (otro mecanismo de defensa) se busca esconder una realidad dolorosa no aceptada. En el texto se afirma que Florencia trataba de aparentar un matri-

monio normal, aun cuando la realidad mostraba que había tenido solo un hijo: “...para mí, el hecho de que una mujer de su época haya tenido sólo un hijo me hace sospechar de una temprana separación física entre ella y su esposo” (Romano, 1998: 49). Mediante dicho recurso niega la realidad de su pasado y hace creer que su matrimonio era perfecto, con el esposo ideal y una magnífica familia; es así que se presenta lo que Ricoeur denomina *círculo hermenéutico*, al declarar la presencia de una *historia no narrada todavía*, pero que, a través del acto de la lectura, se da por hecho su existencia.

Otro mecanismo que se activa en Florencia es el de la *somatización*, el cual, según Otto Fenichel (2005), es un trastorno hipocondríaco, derivado de la ansiedad que produce la posibilidad de perder la zona de confort. En el caso de la matriarca se manifiesta a través de una supuesta enfermedad no definida, pero identificada como tos: “...padecía una enfermedad en los pulmones, nunca supe exactamente qué, pero sufría tanto que cuando le venían los ataques de tos poco me importaba saber el nombre preciso...” (Romano, 1998: 47).

Otro síntoma que configura la verdadera personalidad de Florencia es la de la *madre castrante*. Dicho término se refiere a la mujer que no permite la entrada de la autoridad paterna; problema que genera en los hijos la incapacidad de desprenderse de las atenciones exageradas de la madre; así, estas tienen un gran vínculo con los hijos, incluso cuando son adultos. En “El general”, Florencia asume dicha autoridad, al aludir lo que supuestamente le gustaría a su esposo, aunque es evidente que ella posee el control: “—Hijo, Arturo, tú no necesitas un ascenso para sentir cuánto vales— se puso seria, después de haber sonreído un poco, y agregó con la voz que le sobraba —no tiene por qué alejarte de tu casa” (Romano, 1998: 48-49).

Los textos de Fenichel (2005) sugieren que si la madre juega el papel adecuado, pasará de una etapa inicial, llamada *Narcisismo primario*, a una segunda, denominada *Narcisismo secundario*. En el primer caso, la madre está vinculada al niño de tal manera que ambos parecen ser uno solo. En el segundo caso, la madre debe aceptar que su hijo no es un apéndice suyo y permitir la ruptura del primer vínculo; de este modo, en el niño se conforma una personalidad sana y ella se desarrolla plenamente como persona. Florencia, evidentemente no acepta que su apéndice se vaya; por ello, en todo momento, de modo consciente, busca permanecer con su hijo.

De igual forma, es necesario aclarar que aunque el complejo de Edipo se presenta generalmente en el hijo varón —quien observa a su madre como un objeto de deseo—, en este cuento, ese complejo se manifiesta de manera inversa: Florencia se ha dedicado a mantener y a velar de modo inconsciente a su hijo, pues sus muestras de cariño son exce-

sivas; asimismo, ve en Arturo una *imagen masculina* vinculada con la *imagen marital*, lo cual se hace evidente cuando lo llama “mi pequeño general Mendoza” (Romano, 1998: 58).

Otro aspecto a destacar es la importancia del título del cuento, “El general”, el cual alude a otro personaje relevante que aunque no afecte con su actuación la economía narrativa, su presencia-ausencia influye en la conducta de Florencia e incluso marca el desarrollo de la historia, ya que funge como arquetipo de la imagen paterna y autoritaria, que fomenta el machismo en ella. En este sentido, Nelly Richard (1994) menciona que lo establecido no es inquebrantable, de modo que se puede plantear entre líneas el *desmantelamiento simbólico-cultural*, para dejar escuchar las *voces descanonizantes* y, así, *resignificar la literatura*. Ello se observa cuando Florencia deja de ser una mujer sumisa, para asumir el control y el poder que le fue negado al momento de casarse con un general, quien, según la *perspectiva* de Arturo “tenía la sospecha de que su padre incluso maltrataba a su mamá” (Romano, 1998: 49); en otras palabras, a partir de su viudez, Florencia pudo desprenderse del sometimiento al que estaba sujeta.

Además, como ya se mencionó, es una madre *fállica*, dominante, que de manera consciente ve a su hijo como un esposo; por lo tanto, hay una *transferencia* de papeles, una *inversión de signos*. Asimismo, Florencia adopta la autoridad patriarcal del general Mendoza, el cual fue dominante como *arquetipo* del patriarca machista:

Las memorias que Arturo tenía de su padre no eran las mejores. Él pensaba que si no tenía muchos recuerdos es porque, en realidad, el general había pasado muy poco tiempo con ellos. Y en los momentos en que los acompañó fue severo con Arturo y déspota e irrespetuoso con Florencia. Arturo no estaba muy seguro, pero tenía la sospecha de que su padre, incluso maltrataba a su mamá (Romano, 1998: 49).

Por el papel de patriarca que representa en una familia tradicional, el general Mendoza funciona como símbolo que interfiere en las acciones de otros personajes; esto es posible porque la simbolización es un “modo de representación indirecta y figurada de una idea, o de un conflicto, o de un deseo inconsciente. En definitiva, cualquier ‘formación sustitutiva’ en el espíritu humano es simbólica” (Laplanche, 2004: 84). Además, existe una relación constante entre lo simbolizado (general Mendoza) y el símbolo (Arturo); lo cual sucede en el inconsciente de Florencia.

El general Mendoza representa la autoridad que Florencia no puede ejercer, por ser considerada en la sociedad como el arquetipo que simboliza la bondad y la sumisión: la madre. Por tanto, la presencia de Mendoza (a través del recuerdo de su discurso) es un

mecanismo de chantaje y poder, cuyo fin es someter a la familia a sus deseos, cada vez que evoca las memorias del pasado en distintas ocasiones:

- a) –A don Mendoza no le gustaría– dijo Florencia, en alusión a su difunto esposo
- ...
- b) Creo que para el general hubiera sido...
- c) Don Mendoza siempre fue muy firme en el punto
- ...
- d) él nunca hubiera querido... (Romano, 1998: 50-52)

De lo anterior se deriva otro síntoma, el de la *no aceptación*; es decir, aunque el general Mendoza ha muerto, su presencia se hace constante cada vez que Florencia lo evoca y lo ve reflejado en Arturo; en otras palabras, no reconoce que ya no esté entre ellos. De esta manera, la memoria de este hombre se vuelve tan intachable como el matrimonio entre ambos. Como ya se mencionó, esta última situación solo es una apariencia, según la *perspectiva del narrador*, quien determina que su conducta no fue la más adecuada, ya que los vacíos denotan lo contrario: "aparentar que ella y su general vivieron un gran amor, simular que su vida era plena y feliz, cubrir sus carencias con los oropeles de la mediocridad de la clase media para disfrazarse de una vida holgada. Apariencias para ocultar sus más profundos sentimientos..." (Romano, 1998: 49-50).

Así tenemos que, desde un enfoque inconsciente, el simbolismo muestra la relación entre el contenido manifiesto de un determinado comportamiento y el contenido latente; por tanto, recubre las formas de representación indirecta posibles, es decir, se da un *desplazamiento* desde el momento en que un comportamiento tiene dos significados, el que se expresa tal como es y el que se debe enmascarar; este último se calificaría como *significado simbólico*.

A pesar de que el general Mendoza no actúa directamente en la economía narrativa, es importante porque Florencia, de alguna manera, es el general Mendoza (ella se adjudica dicho rol); o sea, se trata de una transferencia del general a Florencia, porque el poder simbólico lo asume ella. Este proceso de identificación es un mecanismo consciente: "–A don Mendoza no le gustaría– dijo Florencia, en alusión a su difunto esposo..." (Romano, 1998: 50). En realidad, a ella es a quien no le gustaría que su hijo se marchara.

Lo anterior le permite interactuar desde una posición privilegiada, ya que todos los demás integrantes del grupo familiar, incluyendo a la nuera, se le subordinan; dicha subordinación responde a sus deseos amorosos, y a los chantajes. Sin embargo, también genera el conflicto, ya que la degradación de la nuera, por parte

de la suegra y la relación con el esposo-hijo, se da de manera oculta a través de las actitudes cariñosas, estrategias de subordinación desde una postura machista que asume Florencia. Dicha situación, comienza a modificarse cuando la nuera se rebela: “Florencia parecía engañar a todos, pero en mí su actuación poco a poco me cansaba y comenzaba a serme excesiva” (Romano, 1998: 50).

Mediante una *compulsión de repetición*,³ la mujer-madre concentra a su alrededor toda la estructura familiar, al manipular la relación con el hijo, puesto que la mujer es ante todo la madre. El eje fundamental de la estructura familiar se articula con base en la relación madre/hijo. En algunos casos, la madre se convierte en todo para el hijo, pero en “El general” no es así: Arturo es todo para Florencia, porque simboliza un *falo*,⁴ un medio de poder. No obstante, en tanto madre dominante, sufre un conflicto —como mecanismo psíquico—, entre su deseo (inconsciente) y las normas sociales, manifiesto a través de un complejo de castración. En otras palabras, según Freud, hay un solo sexo (el masculino), por ello, Arturo es el falo de Florencia; el conflicto radica en que ella no puede realizar su deseo, no quiere perder a su hijo.

Florencia cree que mientras Arturo esté cerca de ella —durante su relación con Ana— no perderá el poder; de modo que intentará separar al hijo de su esposa, lo cual generará una lucha de poder entre ambas mujeres. Ante esta situación surge el deseo de mantenerse en un lugar privilegiado dentro de la vida afectuosa del hijo varón, pero también la puesta en marcha de la censura y la represión como mecanismos fundamentales de la vida psíquica que consisten en detener la realización del deseo que, en este caso, es la posesión del hijo:

—Es muy simple— dijo con brusquedad, —¡Arturo no se va!—. Cuando oí su sentencia me sentí turbada, creía no haber entendido bien, ¿cómo se atrevía a afirmar tan categórica-

³ Proceso incoercible y de origen inconsciente, en virtud del cual el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual. En la elaboración teórica que Freud de ella da, la compulsión a la repetición se considera como un factor autónomo, irreductible, en último análisis, a una dinámica conflictual en la que sólo intervendría la interacción del principio del placer y el principio de realidad (Laplanche, 2004: 68).

⁴ En psicoanálisis, el empleo de este término hace resaltar la función simbólica cumplida por el pene en la dialéctica intra- e intersubjetiva, quedando reservado el nombre “pene” para designar más bien el órgano en su realidad anatómica (Laplanche, 2004: 136).

mente algo así? Al principio sólo la miré desconcertada, con cierta angustia frente a esa mujer que amenazaba con no detenerse (Romano, 1998: 56).

Florencia es una madre fálica. La historia está narrada desde una visión femenina que analiza las condiciones de la sociedad falocrática. Por tanto, la relación suegra-nuera se produce como un fuerte antagonismo; ambas son fuerzas cotidianas, representantes de roles sociales que actúan a partir de un principio de oposición, dictaminado por el deseo de poseer a un objeto prohibido, Arturo, el hijo-esposo. El conflicto pone en escena la realización de una sexualidad primaria que implicaría la ausencia de otro sujeto que ponga en riesgo su realización. Por ello, los celos hacen que las relaciones suegra-nuera se encuentren en permanente conflicto:

—Insisto —me interrumpió Florencia con una sonrisa tan falsa como la seda que cubría sus paredes—, es muy difícil que participes en un asunto de familia, digamos de la familia Mendoza Gutiérrez, porque tú no la conoces en realidad —hizo una pausa y, al ver que yo me quedaba callada, sonrió complacida (Romano, 1998: 51).

Aquí se muestra el carácter dominante de la suegra, así como el rotundo rechazo hacia Ana, quien es considerada como una intrusa en esa relación de familia, constituida solo por el general Mendoza, Arturo y Florencia.

Otro elemento importante para el análisis es la presencia de un personaje clave, Arturo, quien ocupa una posición difícil y compleja en este sistema de relación interpersonal, pues está en el centro de dos fuerzas —como el hijo de Florencia y, al mismo tiempo, como la pareja de Ana—; incluso podría considerarse como *catalizador de los conflictos* entre suegra-nuera, principalmente cuando informa a su madre sobre el ascenso en su trabajo y, por tanto, el posible cambio de residencia:

Sin embargo, fue Arturo, sin intención, el que comenzó a desatar la tormenta que su mamá llevaba dentro como aguas mansas...

Arturo le comentó a su madre que existía la posibilidad de que lo trasladaran de su trabajo, quizás tendríamos que irnos a Monterrey o Tampico, lo que significaba que estaríamos lejos de nuestras familias y con pocas oportunidades para visitarlas. (Romano, 1998: 50).

A pesar que Arturo conoce todos los aspectos conflictivos de la vida de la madre, sabe que invade la vida personal, y que incluso es una censora implacable de todo lo que no encaja en su sistema, Florencia llega le corta las alas y los deseos de superación, con tal de no verse abandonada, porque para ella separarse de su hijo sería perderse a sí misma, sería no tener más a su general Mendoza: “—Mi amado Arturo— dijo en un suspiro y continuó con sus caricias, —mi pequeño general Mendoza” (Romano, 1998: 58).

Sin embargo, Arturo evoluciona durante la narración, pues llega el momento en que se exaspera y deja salir toda su ira y la frustración con la que vivió durante años, se rebela entonces contra su madre y lucha por su superación profesional:

Noté cómo Arturo se cubría de una sonrisa irónica cuando Florencia habló del “único hijo” del general. Ella también observó la actitud de Arturo, pero por supuesto no lo externó.

—Arturo —reinició—, siempre hemos vivido aquí. En esta tierra está don Mendoza y a él no le gustaría que...

—¿Y a ti mamá, qué te gustaría?— interrumpió Arturo en forma sorpresiva.

Tanto Florencia como yo nos azoramos un poco al escucharlo, pero fue sobre todo ella la que se turbó por no saber qué decir.

—¿Qué es lo que quiere usted, doña Florencia?— preguntó de nuevo Arturo un tanto burlón, lleno de cansancio que aquella tarde traía (Romano, 1998: 52).

Es evidente que Arturo también es firme en sus decisiones, aunque la actitud de respeto y sumisión hacia su madre han dado un giro inesperado por defender su postura en cuanto al trabajo. Por otro lado, cuando Arturo le pide que lo apoye para hacer este viaje, es conciliador y no desea conflictos entre ellos: “Tenemos que hacer ese viaje, mamá —dijo Arturo con voz cariñosa—. Ana y yo lo hemos decidido así” (Romano, 1998: 53). Esta resolución, y sobre todo el apoyo de Ana hacia Arturo, genera la ira de Florencia, a través de la cual busca evitar que él se aleje. Para Ana, esta situación representa un escaparate a la búsqueda de su independencia al lado de su esposo, sin la presencia de la suegra. De este modo, el problema presentado en el cuento radica en que ambas fuerzas, la madre y la nuera, colisionan, produciendo un impacto violento que puede ser amortiguado o incrementado por el hijo-esposo.

La posición de Ana dentro de la historia es la de un ser indefenso en una situación de desventaja por sentirse una extraña en aquella relación. Su llegada al hogar produce ruido en ese sistema establecido, ya que el nuevo elemento es de alguna manera incompa-

tible; pero Ana pone en marcha mecanismos de resistencia, por lo cual asume la misma actitud dominante de Florencia.

Es así que las relaciones de familia en el orden tradicional ocasionan serios conflictos, cuando las reglas establecidas por un ser dominante como Florencia no permiten que una nueva integrante llegue a perturbar lo que para ella es lo más adecuado; mucho menos que la separen de su hijo, quien representa a su difunto marido (el general Mendoza) de quien además ha tomado ciertos roles que la convierten en una madre fálica.

Conclusiones

En este cuento se observa que la *configuración de los personajes femeninos* se da a través del punto de vista de un narrador intradieгético desde la *perspectiva femenina*, pues asume la visión de Ana. Con ello, la *imagen materna* de Florencia se percibe como una *madre fálica* quien asume el poder a través del *falo* representado por la figura masculina de Arturo, su hijo.

Arturo se muestra como un personaje conciliador, sin autoridad ni decisión, pues tales cualidades le han sido arrebatadas por su madre al momento de asumir el matriarcado de esa familia —poder adquirido a través de las supuestas ideologías que aprendió del esposo ausente.

Son evidentes las marcas de género en el cuento, las cuales se dan a partir de la crítica social que se plantea en el argumento. De este modo se evidencia que la obra contiene *vacíos y negaciones* que revelan el *choque de perspectivas* a través de la *mirada en movimiento* de los personajes, narrador y lector implícito. Lo anterior está marcado por el *grado de indeterminación* en la historia, que se subsana, no obstante, con la intervención del *lector implícito* (Iser), una vez que permite la interpretación al deducir *historias no narradas*, por medio de sus juicios. Se crea, así, el *círculo hermenéutico*.

Otra cualidad en las *marcas de género* se observó a partir de los vacíos e indeterminaciones que permitieron deducir las *historias (todavía) no narradas* sobre los conflictos internos en el cuento, como el deseo reprimido de Florencia, cristalizado en el *filicidio* que comete contra Arturo, con el fin de que Ana no le arrebatase su *falo*.

También se observó que estas conductas abominables son una manifestación de la oposición a los patrones establecidos por el orden patriarcal, como una señal más de las marcas de género en la narración. Con lo cual se confirma que el arquetipo femenino, representado en la imagen materna, renuncia a ser parte de la simbolización que la sociedad estableció. Por tanto, es evidente que la autora manifiesta una denuncia al orden social establecido, así como al machismo exacerbado en la mujer.

Otra marca de género se manifestó, a través de la *mirada en movimiento*, con el choque entre perspectivas —de los personajes, el narrador, la historia y el lector implícito—, una vez que al interior de los textos se asumió una actitud crítica ante los acontecimientos que se supone deberían ser enfrentados correctamente, en el sentido de integrarse a las normas sociales establecidas. Sin embargo, al tomar su función de rechazo ante lo impuesto, las historias se concretizan a partir de juicios que permiten reconfigurar la narración desde una visión más amplia y con mayores probabilidades de interpretación.

Como un agregado más, la mirada en movimiento permitió reiterar que el cuento presenta una *escritura femenina*, en tanto existe una necesidad de escribir desde una visión de mujeres, mediante un discurso doble, espontáneo, sin censura, flexible y abierto a otras posibilidades de análisis; es decir, nuevas formas femeninas de significación en la literatura, en este caso, a través de la maternidad.

Finalmente, se observó que hay una fuerte crítica social hacia los roles establecidos por el orden patriarcal, lo cual generó una ruptura con lo establecido; con ello se confirmaron las *marcas de género* en el relato, a partir de la *escritura femenina*, al crear un nuevo significado y otra forma de ver los asuntos; de modo que no se reproduce el discurso dominante, sino que se crea uno nuevo, desde el ser de la mujer, desde el ser de las protagonistas, al buscar su propia proyección en la sociedad y la familia.

Bibliografía

01. Bartra, Eli, et al. (2002), *Feminismo en México, ayer y hoy*, 2ª ed., México, UAM, 125 pp.
02. Borrás Castanyer, Laura (2000), "Introducción a la crítica literaria feminista" en *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 184 pp.
03. Cixous, Hélène (1995), *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 201 pp.
04. Fenichel, Otto (2005), *Teoría psicoanalítica de la neurosis*, 3ª ed., México, Paidós, 814 pp.
05. Irigaray, Luce (1992), *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Feminismos, 132 pp.
06. Iser, Wolfgang (1993), "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético" en Rall, Dietrich (comp.). En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 444 pp.
07. Freud, Sigmund (1984), *Introducción al Psicoanálisis*, Madrid, Sarpe, 486 pp.
08. Jung, Carl (2010), *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Caralt, 320 pp.
09. Laplanche, Jean (2004), *Diccionario de psicoanálisis*, 6ª ed., Argentina, Paidós, 557 pp.
10. Michel, Andrée (1983), *El feminismo*, México, FCE, 154 pp.
11. Nichols, Geraldine (1998), *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina española contemporánea*, España: Siglo XXI, 220 pp.
12. Olivares, Cecilia (1997), *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, El Colegio de México, 106 pp.
13. Prado, Gloria (1992), *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Diana, 195 pp.
14. Richard, Nelly (1994), "¿Tiene sexo la escritura?". En *Debate feminista. Crítica y censura*, vol. IX, año 5, marzo, 416 pp.
15. Ricoeur, Paul (2003) *Tiempo y narración I. Configuraciones del tiempo en el relato histórico*. (4ª. ed.) México: Siglo XXI, México, 216 pp.
16. Romano Hurtado, Berenice (1998), *Antología de miradas*, Toluca, Estado de México, H. Ayuntamiento de Toluca, 144 pp.

GUADALUPE ISELA GARRIDO-VARGAS: Licenciada en Letras Latinoamericanas por la UAEMéx. Actualmente, cursa la maestría en Humanidades: Estudios Literarios, por la misma institución.